



TITLE:

山西中南部の戯曲文物とその研究

AUTHOR(S):

赤松, 紀彦

CITATION:

赤松, 紀彦. 山西中南部の戯曲文物とその研究. 中國文學報 1986, 37: 155-171

ISSUE DATE:

1986-10

URL:

<https://doi.org/10.14989/177419>

RIGHT:

山西中南部の戲曲文物とその研究

一

山西中南部、つまり平陽一帯が初期の元雜劇と深い關わりを持つ地域であつたであらうことは、例えば王國維の『宋元戲曲史』が『錄鬼簿』に記載のある元雜劇の作者とその出身地とを表にして掲げた上で、

また、北人の中では、大都以外では平陽が最も多く、其の數は大都の五分の二にあたる。按ずるに、元史太宗紀には、「太宗二十七年、耶律楚材 編修所を燕京に、經籍所を平陽に立て、經史を編集せんことを請う。世祖至元二年に至りて、始めて平陽の經籍所を京師に徙す」とある。つまり、元初には、大都を除いては、此の地が文化の最も盛んな土地であつたのであり、雜劇作者が多く出たのも當然のことである。

と述べるように、この地の文化的、並びにその背景を形成

紹介

する經濟的基盤と結び付けて、早くから指摘されてきた。⁽¹⁾

そして、こうしたことと符合するが如くに、特に解放後、舞臺や磚雕といった宋から元にかけての戲曲關係の文物の發見が相繼ぎ、數多くの報告や論文が發表されてきたのである。筆者は南京大學留學中の一九八四年六月に、臨汾の山西師範學院と侯馬の山西文物管理委員會侯馬工作站を訪問するとともに、そうした文物のうちの幾つかを實見する機會を得たので、その簡單な報告を兼ねて、現在に至る迄の研究情況の紹介を試みることにしたい。

まずはじめに、注に掲げた報告・論文でとりあげられた戲曲關係の文物を舞臺と磚雕並びに壁畫等とに分け、所在や年代をまとめておくこととする。末尾に附した地圖も併せ見られたい。

《舞臺》

① 萬榮橋上村后土聖母廟

宋天禧四年（一〇二〇）。「舞臺」について記載のある「創建后土聖母廟記」が現存。

② 沁縣城內關聖廟

宋元豐二年（一〇七九）。「舞樓」について記載のある「威勝軍新建蜀蕩寇將□□□關侯廟記」が現存。

③平順東河村九天聖母廟

宋元符三年（一一〇〇）。「舞樓」について記載のある「重修九天聖母廟碑」が現存。

④洪洞伊壁村東嶽廟

『洪洞縣志』に金大定八年（一一六八）の「重修露臺碑」を引く。

⑤臨汾東亢村聖母祠

金興定二年（一二一八）、元至治二年（一三二二）重修。碑記のみ現存。

⑥萬榮太趙村稷王廟

元至元八年（一二七一）。「既に舞基有るも、自來曾て興蓋せず、今本村の□□□等謹んで虔心を發し、其の寶錢二百貫文を施す有り、擬建して舞廳一座を修蓋し、刻して斯の石を立つ」という記述のある碑記のみ現存。

⑦萬榮孤山風伯雨師廟

元大德五年（一三〇一）。解放前に閻錫山軍により破壊されたという。「堯都の大行散樂人張德好此に在て場を作す」と刻された舞臺前面の石柱が現存。

⑧臨汾魏村牛王廟

元至元二十年（一二八三）、至治元年（一三二一）重修。現存。

⑨芮城東呂村

元致和元年（一三二八）。「擬修露臺記」のみ現存。

⑩洪洞景村牛王廟

元至正二年（一三四二）。石柱のみ現存。

⑪臨汾東羊村后土廟

元至正五年（一三四五）。現存。

⑫萬榮西景村東嶽廟

元至正十四年（一三五四）重修。臺基のみ現存。

⑬石樓張家河村殿山寺

元至正年間重修。現存。

⑭翼城武池村喬澤廟

現存。柴澤俊氏（一—④）は、「柱額の部分は宋金の形制をなす」といふ。

⑮臨汾王曲村東嶽廟

現存。柴澤俊氏は、「結構はみな元初の形制である」といふ。

⑯翼城曹公村四聖宮

元至正年間。「重修堯舜禹湯之廟記」とともに現存。

⑰運城三路里村三官廟

「大元三官廟碑」とともに現存。

⑱洪洞秦村玉皇廟

基址のみ現存。

⑲萬榮四望村后土廟

日本軍により破壊されたという。破壊以前の寫眞が現存、柴澤俊氏は元代のものに違いないと断定する。

《磚雕並びに壁畫》

①稷山馬村金代段氏墓群磚雕

一九七八～九年發見。墓群のうち最も晩期のものとされる六號墓から、金大定二十一年（一一八一）の「段楫預墓記」が出土。四人乃至五人の演員を刻した磚雕が一・二・三・四・五・八號墓から發見された。

②稷山化峪金墓磚雕

一九七八～九年發見。楊富斗氏（二一（九））は、③とともに金代前期のものとする。五人の演員を刻したもの二組。

③稷山苗圃金墓磚雕

一九七八～九年發見。四人の演員を刻したもの一組。

④侯馬董氏金墓戲俑

一九五九年發見。金大安二年（一二二〇）の題記をもつ。五體からなる陶俑。

⑤芮城潘德冲石椁綫刻圖

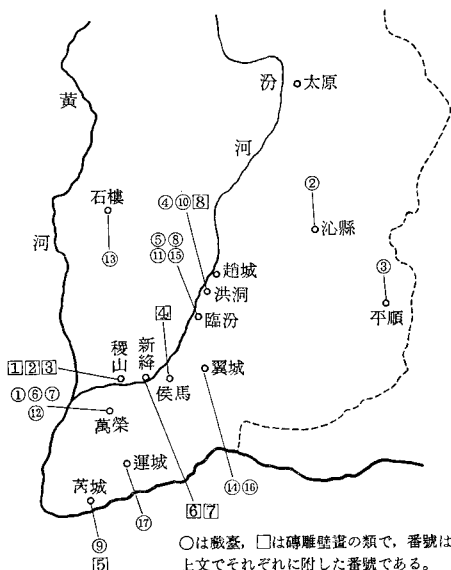
一九五九年發見。蒙古憲宗二年（一二五二）。四人の演員を刻する。

⑥新絳吳嶺莊元墓磚雕

一九七八年發見。元至元十六年（一二七九）。五人の演員を

紹介

山西中南部戲曲文物所在地圖



刻する。
⑦新絳賽里村趙氏元墓磚雕
一九六五年發見。元至大四年（一二三二）。五人の演員を刻する。

⑧洪洞明應王殿壁畫
元泰定元年（一三二四）。舞臺上に立つ演員や樂人、計十一人を描く。

さて、筆者が實見することのできたのは、みぎに掲げた

うちの舞臺⑧と⑪、並びに戲俑の⑭、壁畫の⑧といったものである。磚雕のうち最も古い①・②・③については、侯馬市政府の許可は得られたものの、實際に管理にあたっている侯馬工作站の許可が未整理を理由に得られず、見得なかったことは大いに惜しまれる。以下まず戲臺から問題としてゆくこととする。

二

中國に於いて、我々がいう劇場或は舞臺といったものの出現が、何時にまで溯れるのかについては、文獻の上では宋・孟元老『東京夢華錄』^③等の記載から、北宋では既に「瓦肆」などと呼ばれるいわば演藝場が存在したことがよく知られているし、また金末元初の杜仁傑による「莊家不識構闌」という散曲には、

要了二百錢放過咱、入得門上箇木坡、見層層疊疊團圞坐、擡頭觀是箇鍾樓模樣、往下觀却是人旋窩、見幾箇婦女向臺兒上坐、又不是迎神賽社、不住的擂鼓篩籬、^④
 というような、生き生きとした劇場のありさまの描寫がある

る。ところが、こうしたものはここに「要了二百錢放過咱」という通り、都市に於ける既に營利が目的となった演劇であって、おそらく一時的な掛け小屋で上演されていたものと考えられる。その點でここで扱う、廟に設けられた舞臺は、些か性質を異にするものであり、何よりもまず杜仁傑が「迎神賽社でもあるまいに」と引き合いに出した、その迎神賽社に際しての演劇上演を本来の目的として設けられたものであることに、注意すべきであろう。それ故、かくも多數の舞臺が今日まで残存している點について、従来の報告がしばしば掛け小屋的な舞臺との比較の上で、堅牢な舞臺の出現を直ちにこの地に於ける演劇の隆盛の證左であると、いわばその先進性を強調する方向にあるのは、やや短絡的であると言える。ところで、この様な六百年以上を経た舞臺が何故この地に現存するのか。上記の舞臺のうちでも代表的なものであり、一九七〇年代に大規模な復元改修を受けたという、⑧臨汾魏村牛王廟の舞臺について、筆者の見得た最も早い報告である墨遺萍氏の文(二一①)に次のような記述がある。

一九五四年の冬、山西戲曲會演の際に、蒲州柳子の藝人呼東明同志に會ったところ、彼が臨汾魏村西の牛王廟で芝居を上演した際に、石柱の記載から「金代の戲臺」であることを發見したという。そこで私は省の文物管理委員會と文化局の同志にそれを伝え、すぐに調査するように頼んだ。昨年十月、中國戲曲研究院の王遐舉同志が調査し持ち歸った資料を見て、はじめて元代の戲臺であることを知ったのである。……ところが、王同志が描いた戲臺のありさまを見ると、近年になって改修されたことがわかり、半洋式の舞臺面で、さらに真ん中の上部には「大五星」が飾られていて、とても古い戲臺らしからぬものであった。

つまり、七〇年代の改修以前の姿というのは、元代の代表的舞臺と喧傳される現在の姿からは想像もつかないものであったのであり、當時なお實際の上演に用いられた舞臺の一部分であったのである。

みぎのことは、中國の傳統的な舞臺の構造と深く関わっている。現代でも「後臺」という言葉を以て呼ばれること

紹介

からも解る通り、いわゆる樂屋にあたるものは、舞臺後面に位置するのが傳統的な舞臺の基本の構造であるが、明以降時代を経るとともに、古い舞臺を後臺とし、前面に張り出す形で新しくより大きな舞臺が作られ、幾度もの改修を受けながらも、さほど重要でない部分として使用されてきたために、今日まで残存したのである。

筆者が訪れたいま一つの舞臺である、⑪臨汾東羊村后土廟のものは、後代に付け足された前面の部分を切りはなしたのみで、現在も復元改修を受けていない。この内壁には、夥だしい落書があり、その中に、朱某の率いる一座が、民國三十六年六月二十六日より小戲を三日演じ、二十九日より大戲を三日演ずる、といったものがあった。この舞臺も魏村牛王廟のものと同じく、近年まで使用されていたのである。

さて、これらの舞臺に関する文獻では、個々の舞臺の時代考證や形狀等の報告がその中心になっており、それらについていちいち紹介することはさほど意味のあることではないので、本稿では取り上げないが、戲曲史の面から總括

的な記述を試みたものとして、次の様なものがある。丁明夷氏（二―②）は、本稿でも先にふれた『東京夢華錄』や、杜仁傑の散曲、さらに『水滸傳』第一百四回に見える、上演前の「戲臺」の回りで賭博が行なわれているありさまの描寫等⁽⁵⁾の資料を引用しつつ、いう。

つまり、中國に於ける舞臺構造の變化の大體の趨勢は、地面での上演から一段高い臺が作られるようになり、屋根のない露天舞臺から屋根のある舞臺へ、上演を四方から見る形から一方のみから見る形へと移り變つていった。舞臺上でどちらに向かつて上演するかという點で、四方から見る形から一方のみから見る形に變化していった過程について、山西に於ける舞臺に關する碑記の中に、その大筋を求めることができる。碑記の中での舞臺に對する名稱には、舞亭・舞樓・舞廳・舞停・樂樓・樂臺・戲樓等があり、最も古いと考えられる碑記（①萬榮橋上村后土聖母廟「創建后土聖母廟碑」を指す。引用者注での名稱は、舞亭としてゐる。その名義を考えてみるに、舞亭とはつまり露臺や舞基（屋根をもたない臺のみ築いたもの。引用者

注）といったものの上面に建てられた舞臺なのであり、その臺は上演場所の中心に位置し、四方から見るようになってゐる。これは北宋初期の勾欄を眞ん中にした廣場での上演のありさまと吻合するものである。のちに發展して舞廳となつたが、これは後面と左右の三方を遮り、前面のみ觀衆に對するものである。舞基から舞亭へ、そして舞廳へという發展は、上演形式の發展に隨つて變化したもので、名稱も徐々に變つていったのである。

柴澤俊氏（二―④）も同じ様な觀點に立ちつつ、さらに個々の舞臺について現在の側壁の形狀を詳しく調査することにより、その構造が、正面・左右の三方から見る構造なのか、正面のみから見る構造なのかを採り、

元代の樂樓（元代中期以後の舞臺を指す）は、それ以前のものに比べ、大きく變化した。舞臺面の形はなお正方形であるが、兩側面は、主柱の間に前から後までずっと牆が築かれて遮蔽され、觀衆が四方或は三方から看るといふ構造から、一方のみから看る構造に變化した。

といい、こうした發展を促したのが、[8]明應王殿壁畫にも

描かれている、後臺との境をなし上演の際の背景ともなる帷幕の使用であると主張する。

たしかに、四方から見る構造から、後面に壁を築くことにより、三方から見る構造に變化したという點については、「百戲」の一種としていわば雜技的なものから、ストーリー性を備えた演劇へという、内容そのものの變化がその背景にあると考えれば、容易に理解できる。しかし、それからさらに前面のみから見る形に發展したとする點については、後の演劇、例えば崑曲などでは、現在も蘇州博物館内に保存されている忠王府戲臺がそうである様に、後面に壁があるのみで正面と左右から見る張り出し舞臺が使用されていることを考えると、果してそういう形に發展したと言えるのかどうか疑問のある點である。張り出し舞臺から、前面のみから見るいわゆる額縁舞臺への變化という⁽⁷⁾と、イギリスに於けるエリザベス朝演劇と王政復古時代を経てそれ以後の演劇とに於ける舞臺構造の變化が想起されるが、それは演劇理念の大きな變化を伴なうものであった。⁽⁶⁾假に元代後期の舞臺が、柴氏の説の如くすべて前面のみから看

る構造に變化したのだとしても、その理由として考えられるのは、土地の一方の端に廟に向かい合う形で舞臺が建てられた場合、そこで演ぜられるのが廟に祀られた神に對する、いわば奉納芝居が中心である以上は、廟に對する前面が自づと中心として考えられるに違いないということであり、その土地がどれ程の廣さを持つか等の條件により、舞臺の構造が決定されたにすぎないと考えられるのである。

三

一九五九年一月、土木工事の際に地中から發見された、董氏墓中の舞臺模型の中に並ぶ五體の陶俑は、大きな注目を浴び、その後の稷山や新絳に於ける、金元時代の墳墓の發掘調査の契機となったものである。侯馬董氏墓の墓室が、現在は山西文物管理委員會侯馬工作站の内庭に移築、復元されているの⁽⁷⁾と、新絳賽里村出土の磚雕が同工作站で保管されているのを除いては、いづれも現地⁽⁸⁾で保存されている。これら磚雕や陶俑のうちで最も古いと考えられるのが、稷山馬村の段氏墓群中より發見されたもので、最も晩期とさ

れる段楫の墓から、大定二十一年（一一八一）の墓記が発見されたことにより、概ねそれ以前、金代前半の製作に係るとされる。一方、新絳吳嶺莊の衛家墓からは、至元十六年（一二七九）の墓記が発見されているから、その間には百年以上の開きがあるのである。

戯曲文物に關する報告・論文のうちで、これら墓中から出土した磚雕や陶俑に關するものは、そのうちの大きな割合を占め、いづれにも共通するのが、後に引用する『夢梁錄』等の文獻資料の記載とこれら出土文物が、四乃至五人の演員からなるという點でぴたりと符合することを強調しつつ、その脚色やくしやくの變化を通じて、宋の雜劇・金の院本・元の雜劇という戯曲史上の展開を把握しようとする觀點である。

そもそも、宋の雜劇、金の院本と呼ばれる演劇がどの様なものであったかは、その脚本と見做せるものが一つも残っていないものの、先人による諸資料からのすぐれた研究があり、いづれもその脚色やくしやくに關しては、宋・吳自牧の『夢梁錄』や元・陶宗儀の『南村輟耕錄』等の記載をその出發點としてゐる。⁽⁸⁾その引用は注に譲るとして、これらの記載

に見える「雜劇」と「院本」とが滑稽なやりとりを中心にしたほぼ同一の形態であつたらしいことは、例えば田中謙二氏⁽⁹⁾が、先人の説を承けつつ、

要するに、宋の「雜劇」と金・元・明の「院本」とは、諸諺問答を主にした、本邦の「能狂言」に類似するファルス（笑劇）形體の異稱にすぎない。

と説いておられるように、通説となつていえるものである。ところが、張之中氏（二）⁽⁸⁾は、まず宋の「雜劇」は三段に分けて上演されるものであつたという前提に立つて、本稿では對象外とした河南省偃師縣北宋墓中より出土の宋雜劇の上演場面であるとされる三塊の磚雕が、それぞれ艷段・正雜劇・散段の上演場面であると比定し、

ところが稷山出土のこれらの磚雕からは、一つとして分段して上演されたありさまを見出せない。それらは或るものでは四人が演じ、或るものでは五人が並んでいて、すべて一人の上演上の中心人物がいる。

とした上で、

これは何を説明するのであろうか。稷山戲雕の上演方法

は、すでに分段の形式によるものではなく、なつたと考えて良いのであろうか。當然、稷山金墓の九幅の戲雕は、ただ正雜劇一段のみを刻したものかも知れない。もしそうだとすれば、稷山の戲雕における正雜劇の上演場面は、宋代の二人によって上演される正雜劇に比べ、ずっと發展したものである。

と主張する。つまり、これらの磚雕にみえる上演場面に、副淨と副末の二人による滑稽なやりとりを中心としたものから、道化役の副淨を中心としながらも、數人の人物によるストーリーを有するという、元雜劇に連なる形に發展してゆく過程を見てとろうとするのである。

ところで、これら磚雕や陶俑を古い順から見ると、董氏墓中より出土した五體の陶俑を境として、明確な變化に氣が付く。それは、副淨と比定される道化役が中央に位置する形から、元雜劇の正末にあたるであろう人物が中央に立つ、つまり次章で觸れる明應王殿壁畫における前列の五人をとり出したのと同じ形になるという變化である。この事實に對して、張氏と同じ様なアプローチによる主張が

いくつかある。その最も顯著なものが、楊富斗氏の意見であり、「侯馬金墓戲俑の演出體制與宋元雜劇的伴奏樂器」(蒲劇藝術一九八二—三)には、

侯馬の金代戲俑の排列の順序は、末泥が中央にあって中心の役柄となっており、副淨は滑稽な表情をしているものの、一方のわきに立ち、その地位は二番目となっている。それは北宋及び金代早期の雜劇の上演形式とは異なり、元雜劇の上演體制と同じものである。元雜劇が旦や末を主演とする體制は、遠く金代中期以前、つまり十二世紀末から十三世紀初めにすでに形成されていたと考えられるのである。

と述べている。

元雜劇がいつ頃どのように形成されたかは、非常に興味のある問題である。しかし、そもそも現存する作品自體そのテキストとしては元末のものらしい「元刊古今雜劇三十種」本が最も舊いものであることから類推できるように、明確な解答を與えることは非常に困難である。上述してきた文物の面からの研究は、その問題に對する一つの解答を

提出しようとしたものであるが、やはり限界があるように思われる。何故なら、元雜劇は滑稽を主とした短劇から脱け出した演劇であるとともに、多くの曲牌を持つことから解るように、豊富な音楽性を備えたものであった。そうした音楽面での成熟は、こうした文物から窺うことの困難なものであり、別の角度からの追求が必要とされるであろう。

四

「堯都見愛大行散樂忠都秀在此作場」という横額のもとに、前後三列十人の演員と帷幕の端から顔をのぞかせる一人の人物を描いた、いわゆる「元雜劇壁畫」は、洪洞の霍山の麓にある廣勝寺に隣接する水神の廟である明應王殿内部の南壁にある。從來からこの壁畫ばかりが注目されて來たが、明應王殿の内壁全體が壁畫で埋め盡くされているのであり、祈雨の圖とそれに應えて水神が靈驗をあらわす降雨の圖を左右兩壁の主題として右回りに様々な場面が描かれ、この「元雜劇壁畫」がその最後に來るように配されている¹⁰⁾。つまりこの壁畫は、先に紹介した廟に設けられた舞

臺上で演じられた芝居と同じく、「酬神」の意味が込められたものである。

この明應王殿は、霍山の山下に湧き出て、今なお趙城・洪洞一帯を潤している霍泉の水神を祀るもので、門のすぐ前で霍泉が洪洞と趙城に至る南北兩渠に分岐しており、このことに關しては、『平陽府志』・『洪洞縣志』・『趙城縣志』等に均しく記述がある。本題とは些か離れるが、いま少しこのことに觸れておく。『雍正洪洞縣志』卷二水利には次のようにいう。

霍泉 縣の東北三十里。源を廣勝寺下霍山南麓に發す。泉水は則ち山根從り湧出し、臂の如く刀の如く、晝夜息まず、倏爾として池を盈たす。清徹たること底を見、下流河を成す。唐の貞元間に居民之を導き、分ちて兩渠と爲し、一は北霍と名づけ、一は南霍と名づく。趙城洪洞兩縣の地八百九十一頃を溉す。宋の慶曆五年、兩縣の民水の均しからざるを訟え、地を計りて水を定む。趙城は七分を分かち、洪洞は三分を分かちて、禁口を分水の處に立て、以て之を嚴にす。池東に霍岳中鎮明應王廟を建

つ。廟には分水の碑記有りて、以て紊亂を防ぎ、且つ春秋に報賽す。

この記述に續いて、雍正二年にも二城の間で水争いが生じ、七對三というその割合を明示すべく、その分岐點に今も残る十一本の鐵柵を設けたことを述べる。土地が比較的肥沃である一方、水が不足しているこの地方にあっては、四季を問わず湧出する泉が非常に貴重なものであり、またしばしば争いを生んだであろうことは容易に想像できよう。この水神は、二つのまちの灌漑に大きな作用を持つ南北兩渠の分岐點にあって、それを守るべく祀られたものであり、それが我が國に於ける「水分」^{みくまう}の神と同じ様に、祈雨の對象ともなったのである。

この壁畫には、冒頭にも引いた通り、「堯都にて愛せられし大行散樂忠都秀 此に在りて場を作す」という横額が描かれており、この中の「大行」について劉念茲氏（二一（1））は

この演劇團體が太行山一帯のものであることを説明している。

紹介

と述べているが、おそらく誤りであり、丁明夷氏が舞臺に關する報告（二一（2））に附した注に、

大行について、かつて「太行」とする解釋がなされた。按ずるに堯都とはつまり平陽のことであり、太行地區は平陽には屬さない。大行といいながら、さらに堯都という地名を冠しているのであるから、太行とする解釋はふさわしくないであろう。……「大行」とはここでは、おそらく俳優の「大行院」ないし「大行首」の略稱であろう。

と主張するのが正しいと考えられる。さてこの壁畫に基づいて戲曲史の面から問題にされてきた點としては、（一）伴奏樂器の問題と（二）特定の作品の上演場面であるのか否か、もしそうであるとすれば、どの作品なのかという二つの點が興味を引く。以下この二點について紹介する。

中國の演劇では、現代に於いても、例えば崑腔では笛、皮黃腔では京胡というように、それぞれに用いられる旋律の特徴と相俟って、中心となる樂器が異なることはよく知

られている。演劇の種類が、北曲と南曲という音楽面での大きな差異から區別される様になって以來、その伴奏樂器についても兩者を對比する形でしばしば論じられてきた。

例えば、明の嘉靖の頃の人、崑曲の創始者とされてきた魏良輔の『曲律』に、

北曲は遒勁を以て主と爲し、南曲は宛轉を以て主と爲す。北曲の弦索、南曲の鼓板は猶お方圓の必ず規矩に資るが如く、其の歸重は一なり。

と言うのがそれである。ところが、當然「北曲」であるはずのこの壁畫では、後列に描かれた樂隊の中に、弦索と稱すべき樂器は見當らず、旋律樂器として横笛、リズムを司る樂器として鼓と拍板が描かれているに過ぎない。この點についてこの壁畫の最初の報告者である劉念茲氏(二一①)は、雜劇の役者許堅、藝名藍采和を主人公とした、「漢鍾離度脫藍采和」劇第四折の「川撥棹」に、彼らが用いる樂器として、笛と鼓と拍板が歌い込まれていることを旁證とし、元雜劇早期の一定期間の樂器は、主要なものとしては笛・鼓・拍の三者であつたに違いない。元中葉以後或いは

明初に、各地それぞれで雜劇の上演形態が變わり、ある場合には別の樂器、たとえば弦樂器の琵琶を加えることとなつたのかも知れない。

と述べる。つまり、明人が南曲との對比の上で北曲は弦索を主とすると述べるのは、後になって琵琶が加えられることもあつたということが反映されたものであり、その契機となつたのは、農村の野外舞臺で大勢の聴衆を前にした上演から、都市のさほど大きくない劇場での上演という變化であり、大きな音量が要求されるものから、音楽的に洗練されたものへという變化であるとしている。周白氏(二一②)もほぼ同じ意見なのであるが、音楽史家である楊蔭瀏氏は、『中國古代音樂史稿』(一九八一年二月、人民音樂出版社)第二十三章、「雜劇の音樂」に於いて、やはりこの壁畫と「藍采和」劇、並びに魏良輔『曲律』等の明代の記述を比較し、後人は往々にしてこれら『曲律』等を指す。引用者注の記述を根據として、三弦あるいは琵琶が元の「雜劇」の主要な伴奏樂器であつたと斷言するが、實際にはこれは誤りである。何故このような誤解が生じたかと言うと、明

人の言う所の「北曲」には、より廣い意味があることを知らなかった爲である。この「北曲」という言葉はただ「雜劇」のみを指すのではない。「雜劇」も含まれるが、「諸宮調」や「弦索調」も含まれるのであり、明代の記述はみな「弦索調」を指して言っているのである。

と主張する。この「弦索調」というのがどういふものかは、楊氏の書にも詳しい記述があるものの、本題とそれ程關係があるわけではないので、ここではとりあげない。しかし、この問題に關して、明代に「北曲」と呼ばれるものが、イコール「雜劇」を指すものでない點に注目した楊氏の見解は大いに評價できるものではないだろうか。

さて、この壁畫が、忠都秀一座による上演の特定の場面を描いたものであるのか、もしそうであれば、どういう作品であるのかという問題に關しては、興味を引く問題ではあるけれども、數人の人物のみが描かれた一幅の壁畫から、そうした問題に對する明確な解答を導き出すのは困難であるの言うまでもない。まず劉念茲氏(二一①)は、「有人認爲……」と曖昧な言い方で、『元曲選』にも收められて

いる、蘇秦の苦難と六國の「都元帥」となるまでの經緯を題材とした「凍蘇秦衣錦還鄉」劇の終幕第四折であるとする説と、八仙による度脫劇の類であるとする説の二つを擧げる。前者では、中央に立つ、宰相の扮装である「展脚幞頭」をかぶり、紅袍をつけて笏を手にした、忠都秀演じる正末と覺しき人物を蘇秦、その右が張儀、左が張儀の命で蘇秦に銀子を送る陳用であるとし、また後者では、中央が度脫されるべき人物、その兩側が漢鍾離と呂洞賓、後列で笛を吹くのが韓湘子、拍板を手にしているのが藍采和であるとする。劉氏はこれらの意見を記したのち、「現在なお、何の芝居かを斷定するのは非常に困難である」と付け加えているが、これを承けて二説に對する反駁を交えつつ、なお特定の作品の一場面であるという前提に基づいて詳しく論じたのが周貽白氏(二一②)である。

周氏は、前説に對しては、蘇秦が六國の都元帥に任命された後もなお張儀は秦の右丞相であったのであるから、蘇秦が宰相の扮装である一方で、張儀が庶民とさして變らない扮装であるのは、相應しくないことを主な根據として斥

け、後説についても、その扮装を問題にして反駁を加える。そして同じく扮装をその論據として、これも『元曲選』に收められた「須賈大夫諍范叔」劇であると主張するのである。この作品は、齊に使いして功をたてた范雎が、同行した上役の中大夫須賈にねたまれ、かいばを與えられた上に廁の穴に放り込まれるという侮辱を受けたのち、張祿と改名、秦に仕えて丞相となり須賈に仕返しをするという、古くは『史記』范雎傳に見える故事に基づいている。そしてこの壁畫は第四折の仕返しの場面で、中央が范雎、左が須賈、右が齊の中大夫鄒衍であると主張し、例えば正末范雎の唱う「川撥棹」の

這東西、去年時你備的、我與你揣在懷裏、放在跟底、請先生服毒自喫、俺這裏別無甚好飯食、

という曲辭を引きつつ、須賈の胸の所に描かれた白い粒こそ、仕返しとして范雎が與えたかいはである「莖豆」であるとするなど、非常に細かく議論している。しかし牽強附會の感をぬぐい切れないのであり、氏自らも、「この考えがもし正しくないとすれば、或は描かれているのは、元雜

劇中の今は失なわれてしまった作品であるかも知れない」と、慎重に決論を留保する。結局のところ、特定の作品の一場面であるとする前提そのものに無理があると考えるべきであろう。

以後、この壁畫について、こうした角度から論じようとしたものではなく、全く別の把え方をしようとしたのが、黃竹三氏らの次の意見(一)(5)である。

筆者は、演員と樂隊とが一同に舞臺上に立つこの壁畫は、或る特定の作品の上演場面ではなく、當時、戲劇の上演に際して、何人かの主要な役柄と樂隊が作品の上演前に登場し、「謝臺」をなしているところを描いたものであると考える。……この「謝臺」というのは、つまり作品を上演する前に戲班の中での重要な役柄と樂隊の主要メンバーが、一緒に舞臺に立ち、神恩に謝して上演の目的をのべ、上演の成功を祈るとともに、演員の陣容を示し、觀衆を呼び集めるものである。

既に述べたように、この壁畫に酬神の意味が込められていると考えた場合、特定の作品の一場面であるとするよりは、

黄氏らの言うような上演前の一種の儀式を描いたものであると考えた方が、より説得力を持つのではないだろうか。

劉氏と周氏の論文が発表されてのち、侯馬の董氏墓から五體の戲俑が発見されたのを皮切りに、金・元墓中から同じような磚雕が発見されたことについては前節で扱ったが、それらの多くが五體からなるということと、この壁畫でも前列に正末と考えられる人物を中心として、やはり五人の人物が描かれていることは、偶然の一致とは考え難い。にわかには解決し難い問題ではあるけれども、この壁畫に描かれている人物が一體どういう意味を持つのか、戲俑や磚雕とこの壁畫が、金院本から元雜劇へという發展を果してどれ程示しているのか、という問題と深く關わるものであると考えられる。

以上、山西中南部の戲曲文物とその研究情況について紹介してきたが、これらはあくまでその一部分にすぎない。

中國の戲曲史を考える場合、金代の文獻資料は殆んど残っていないため、元雜劇の搖籃期であるこの時代は戲曲史上

の空白時代とも言える。この空白を少しでも埋めるのが、こうした文物資料なのであり、引き續き文物が発見され、研究が續けられることを望みたい。

注

- (1) こうしたことに注目しつつ、具體的な作品を取りあげてこの地方と俗文學との關わりを論じたものに、金文京氏「劉知遠の物語」(東方學第六十二輯)がある。

- (2) 筆者が參看し得たものは次の通りである。なお上部に附した番號は、以後引用の際に略號として使用した。

一 舞臺を中心とするもの

- (1) 墨遺萍 記幾箇古代鄉村戲臺(戲劇論叢一九五七—二)
(2) 丁明夷 山西中南部の宋元舞臺(文物一九七二—四)
(3) 劉念茲 從建國後發現的一些文物看金元雜劇在平陽地區的發展(文物一九七三—三)
(4) 柴澤俊 平陽地區元代戲臺(戲曲研究11・一九八四—二)
(5) 黃竹三・張守中・楊太康 從北宋舞樓的出現看中國戲曲的發展(曲苑1・一九八四—七)
二 磚雕・壁畫等を中心としたもの
(1) 劉念茲 元雜劇演出形式的幾點初步看法——明應王殿元代戲劇壁畫調查札記(戲曲研究一九五七—二)
(2) 周貽白 元代壁畫中的元劇演出形式(周貽白・中國戲曲

論集所收)

- (3) 劉念茲 中國戲曲舞臺藝術在十三世紀初葉已經形成——代侯馬董墓舞臺調查報告(戲劇研究一九五九—二)
 - (4) 周貽白 侯馬董氏墓中五箇磚俑的研究(②に同じ)
 - (5) 山西師院戲劇文物研究組 元初戲劇演出的重要史證——山西新絳元墓戲雕考述(山西師院學報一九八一—三期)
 - (6) 柴澤俊・朱希元 廣勝寺水神廟壁畫初探(文物一九八一—五)
 - (7) 山西省考古研究所 山西稷山金墓發掘簡報・山西新絳南范莊、吳嶺莊金元墓發掘簡報(文物一九八三—一)
 - (8) 張之中 從稷山戲曲磚雕看金院本的演出(戲曲研究十四・一九八五—一)
- さらに、全般にわたって豊富なカラー写真とともに各文物に簡単な説明の附されたものとして、
- (9) 中國大百科全書戲曲曲藝卷(一九八三—四)
- がある。執筆者は、劉念茲と楊富斗。また、
- (10) 岩城秀夫氏『中國古典劇の研究』(創文社・一九八六—二) 第一部第三章「道化役の扮装」
- では、こうした文物資料をもとりあげ、興味深い考證がなされている。参看されたい。
- また、宋の雜劇と關わるものとして、故宮博物院藏のいわゆる「宋雜劇絹畫」や河南省偃師縣出土の磚雕が知られ周貽白や趙景深に論文があるが、本稿では對象外とした。

- (3) 卷五京瓦伎藝。入矢義高・梅原郁兩氏による譯注『東京夢華錄』(岩波書店・一九八三) 一七一頁以下參照。
- (4) 田中謙二氏の譯(平凡社・中國古典文學大系20「宋代詞集」所收)を掲げておく。「二百文とられて 通してもらい、木戸を入って 木ぐみの坂を登ってみれば、いくえにも段なしてぐるり取り巻くお客の席、頭をあげれば鐘樓づくり、下をながめりゃ 人のうずまき、みればおなが五六にん 臺のうえに坐つてる、鎮守さまのお祭りや 神おろしじゃあるめえに、ドラや太鼓の 鳴らしづめ、」
- (5) 原文は次の通りである。「話說當下王慶闖到定山堡、那里有五六百人家、那戲臺却在堡東麥地上、那時粉頭還未上臺、臺下四面、有三四十隻桌子、都有人圍攢着在那里擲骰賭錢」
- (6) 菅泰男氏『シェイクスピアの劇場と舞臺』(あぼろん社・一九六三)、『シェイクスピアの世界劇場』(岩波書店・一九八五) 所收の喜志哲雄氏「劇場のシェイクスピア」などに、その言及がある。
- (7) 復元された墓室内には模造品の戲俑が並べられており、實物は、侯馬工作站内で嚴重に保管されている。
- (8) 夢梁錄卷二十妓樂には、「且つ謂う、雜劇中には末泥を長と爲し、每一場に四人或は五人。先づ尋常の熟事一段を做し、名づけて艷段と曰う。次いで正雜劇、通名兩段を做す。末泥色は主張し、引戲色は分付し、副淨色は發喬し、副末色は打諢す。或は一人を添え、名づけて裝孤と曰う。先づ曲破

斷送を吹き、之を把色と謂う。大抵は全く故事を以てし、務めて滑稽に在りて、唱念もて應對すること通遍たり。……又た雑扮有り、或は雑班と曰う。又た紐元子と名づけ、又た之を拔和と謂う。即ち雜劇の後散段也。」という。

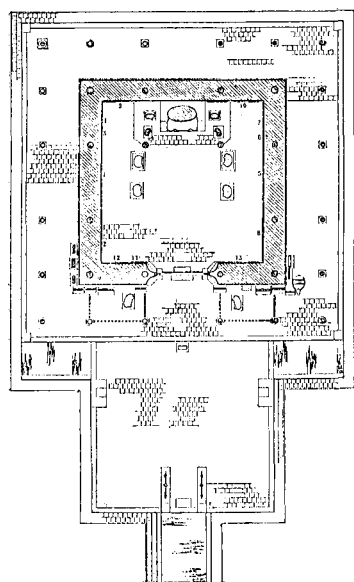
(9) 「院本考―その演劇理念の指向するもの―」(日本中國學會報第二十集)。

(10) この雜誌は地方出版物であり、簡單には見られない。引用は、侯馬工作站を訪問した際、楊富斗氏から直接示されたものを、筆者がメモしたものに據る。

(11) 二―(6)では、寫眞を掲げつつ、個々の圖の内容の解明を試みている。明應王殿内部の平面と壁畫の分布を示した圖を、下に轉載しておく。

(12) 廣勝寺は、抗日戰爭中にいわゆる「趙城金藏」が隠されていたという、有名な飛虹塔のある霍山山上の廣勝上寺と、山下の廣勝下寺に分かれている。ここは前者を指している。

(金澤大學 赤松紀彦)



- 水神廟明應王殿平面及壁畫分布圖(二―(6)より轉載)
 西壁四幅 1 祈雨圖 2 勅建興唐寺圖 3 下棋圖 4 打球圖
 東壁四幅 5 龍王行雨圖 6 庭園梳妝圖 7 漁民售魚圖
 8 古廣勝上寺圖
 北壁二幅 9 后宮司寶圖 10 后宮尙食圖
 南壁西二幅 11 霍泉玉淵亭圖 12 唐太宗千里行徑圖
 南壁東一幅 13 大行散樂忠都秀在此作場圖